

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'schen* Buchhandlung.

Nr. 18.

KÖLN, 2. Mai 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs. Par Alexandre Oulibicheff. IV. Von L. B. — Münchener Briefe (III. und IV. Odeons-Concert — Beethoven's Messe in *D* — Händel's Israel in Aegypten — Kammermusik). Von A. Z. — M. v. Glinka (Nekrolog). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Crefeld, Aufführung von Haydn's Schöpfung — Wien, Oper — Hamburg).

Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs.

Par Alexandre Oulibicheff.

IV.

(S. I. Nr. 13, II. Nr. 14, III. Nr. 15.)

Mit allen späteren Werken Beethoven's verfährt Ulibischeff sehr summarisch, indem er die bedeutendsten derselben, z. B. die neunte Sinfonie und die grosse Messe in *D*, so wie die grossen Clavier-Sonaten gar nicht in Betracht zieht, geschweige denn analysirt, und auch aus den Violin-Quartetten nur ein paar Mal eine kleine Reihe von Tacten anführt, um die Verstösse des Meisters gegen die Grammatik zu beweisen. Das Letztere ist aber schon hundert Mal geschehen. Hier, bei den Werken der dritten Periode, hätten wir gerade ausführliche Begründung der absprechenden Urtheile erwartet; wir suchen sie aber vergebens. Der ganze Abschnitt darüber fasst nur 30 Seiten, wozu man allenfalls noch die letzten 15 Seiten des Capitels über die zweite Periode ziehen kann. Allein was sind 45 Seiten gegen mehr als 300 Seiten, wenn der Haupt-Aufgabe des Buches nur jene gewidmet sind?

Nun lässt aber der Verfasser noch dazu fast nur andere Schriftsteller und Kritiker in diesem Abschnitt reden, namentlich Fetis und Berlioz, zuletzt auch den „Wohlbekannten“; er selbst fügt aber wenig oder gar nichts weiter zu diesen alten abgedroschenen Schulmeistereien, die man in Deutschland schon wieder vergessen hat, hinzu, als einige Seitenhiebe gegen Herrn von Lenz und einige schlechte Witze über — die Deutschen. Das Letztere macht überhaupt in dem ganzen Buche einen störenden Eindruck; es ist, als wenn ein Schüler, der seinem Lehrer alles verdankt, was er weiss, über ihn zu schimpfen anfängt, sobald er ihn nicht mehr versteht. In dieser und mancher anderen Beziehung zeigt sich das Gemüth des lie-

benswürdigen Mannes, der Mozart's Biographie geschrieben, auf eine merkwürdige Weise verbittert.

Den Wegfall einer ausführlicheren Analyse der letzten Werke entschuldigt er mit folgenden Worten (S. 251):

„Wenn ich trotz der ernstesten Aufmerksamkeit dieses Werk (die VIII. Sinfonie in *F*) nicht auf die Einheit einer Idee, eines Gefühls oder irgend eines Bildes der Phantasie habe zurückführen können, wenn ich Mühe gehabt habe, den melodischen Charakter einiger Stellen heraus zu finden, so wird man die Schwierigkeit oder vielmehr die Unmöglichkeit [d. h. für Herrn U.] begreifen, die Werke der dritten Periode nach ihrer psychologischen oder materiellen Analogie zu analysiren, da in ihnen die Melodie, die eigentliche Hauptvertreterin des musicalischen Inhalts, oft gar nichts sagt, und die Harmonie, die nicht weniger häufig in ihren Grundlehren verletzt ist, uns auch keinen Aufschluss weiter verschaffen kann. Dies wäre schon ein Grund, meine Analysen nicht weiter fortzuführen.“ — *Quod erat demonstrandum!* Denn ohne Beweise heisst obiger Satz nichts weiter als: „Dieser Stoff ist schlecht, weil ich seine Bestandtheile für schlecht halte; das Letztere zu beweisen ist mir unmöglich, folglich auch nicht nöthig!“

Den zweiten Grund, sich auf keine Zergliederung weiter einzulassen, findet er in dem „Vortheil“, andere „Autoritäten“ für sich sprechen zu lassen. Damit können wir, die wir das Unglück haben in Deutschland zu wohnen, wo man jene Sterne längst als Nebelflecke erkannt hat, nicht zufrieden sein. Wir hofften im Osten einen neuen aufgehen zu sehen, aber er bringt uns kein neues Licht, sondern nur den alten Fluch: „Heutzutage erklären sich Einige (?) für die letzten Werke Beethoven's. Das könnt Ihr thun, wenn in der That Euer Geschmack so beschaffen ist, was aber bei Menschen von gesundem Gehör

schwer vorauszusetzen ist (!). Wenn Ihr aber behauptet, Alles schön zu finden und zu bewundern, das Quintett in *C* und die fünf letzten Quartette, die Mondschein-Sonate und die Sonate Op. 106, die Sinfonie in *C-moll* und die neunte Sinfonie, so lügt Ihr (*vous ne dites pas vrai*), oder Ihr versteht von dem, was Ihr zu lieben und zu bewundern vorgebt, kein Wort, oder Ihr seid Adepten.“ (!! S. 252.

Die Adepten schreiben sich, nach Ulibischeff, schon aus früherer Zeit, seit der Erscheinung der Rasumowsky's her; die Ausleger (*les Glossateurs*) sind erst 1848 entstanden (!). „Durch die Adepten ist Op. 59 der Quartette bereits über Op. 18 gestellt; eine nahe Zukunft — sie beginnt schon — wird Op. 127, 130, 131, 132, 135 die grössten, jene des Op. 59 nur die grossen Quartette nennen. Und mit Recht; denn das längste von Op. 18 hat in der Partitur 30 Seiten, das längste von Op. 59 hat 38 S. und das längste von den fünf letzten hat 62 Seiten. Zahlen beweisen.“

Der ganze Beweis gegen Op. 59 besteht in Folgendem: „Diese Quartette sind sehr arm an Melodie, die Motive sind weniger wegen ihres Werthes an sich, als im Interesse der contrapunktischen Operationen gewählt. — Zwei Beispiele werden diese Behauptung rechtfertigen.“

— Diese sind die ersten 4 Tacte de Nr. 2 in *E-moll* (2 Tacte *E-moll*, 1 Tact Pause, 2 Tacte *F-dur*), worin Ulibischeff „eine der nichtssagendsten und schwächsten Aufeinanderfolgen sieht, die auf dem Gebiet der verbotenen Octaven gefunden werden können“ — und der Anfang des Scherzo's:



woven er die 9 ersten Tacte ausschreibt, um im 4. und 8. Tacte dem Accord *d a f g i s h* den Process zu machen. Die Aeusserung, „dass dieses Bruchstück eben so wenig in harmonischer, als in melodischer und rhythmischer Beziehung angenehm sei“ — ist, abgesehen von des Verfassers subjectivem Urtheil über Rhythmus, in Bezug auf das Melodische nicht einmal ehrlich, da die Melodie erst nach diesem Bruchstück beginnt.

Der Verfasser, der in der Kenntniss der heutigen musicalischen Literatur der Deutschen um mehrere Jahre zurück ist, begründet seine ganze Aesthetik auf Empfindungen und Gefühle, welche die Musik ausdrücken solle; von dem wahren Inhalt der absoluten Musik, der in musica-

lischen Ideen besteht, die nichts weiter als das sind und sein wollen, hat er keine Vorstellung. Er will zwar keine Programm-Musik, aber doch eine Musik, auf welche man sich leicht ein Programm machen könne. Daher ist ihm denn „der psychologische Charakter der Rasumowsky-Quartette sehr unbesimmt, sehr wenig erkennbar und erzählbar, weil sie nur wenig Anregungen für das Herz und noch weniger Einschmeichelndes für das Ohr haben.“ — „Reicher an mühsamen Grübeleien als an Euphonie zeigt Op. 59 bereits jene Ueberladung mit Noten, Modulationen, Nachahmungen und vielfacher Zeichnung, jene Polyphonie, wie die Deutschen es nennen, welche eines der unterscheidendsten Zeichen der dritten Manier ist.“ — Endlich darf natürlich auch der Vorwurf der Schwierigkeit der Ausführung nicht fehlen, denn Ulibischeff ist selbst Violinspieler und „findet in Op. 59 schon solche Ungehörigkeiten, dass die geschicktesten Virtuosen mehr oder weniger an der Ausführung scheitern.“

Zuletzt noch dies. Bei Damcke in Petersburg hörte unser Veteran (Schreiber dieses ist übrigens auch ein Sechziger; es kommt nur darauf an, ob wir mit den Jahren, oder die Jahre über uns hinweg gehen) eines Tages das Quartett in *F*, Op. 59, Nr. 1, von dem damals vollkommensten Quartett-Verein L. Maurer's, seiner beiden Söhne und des Bratschisten Albrecht. Am Schlusse des Finale's sagte er: „Dieses arme russische Thema macht, so wie es hier von Beethoven gehandhabt und in Fluten von deutscher Gelehrsamkeit ersäuft worden ist, auf mich den Eindruck eines russischen Bauers, dem man einen Doctor-Mantel angezogen und eine Perrücke aufgesetzt, ihm aber seinen struppigen Bart, seine Holzschuhe und seine Muschikmütze gelassen hat, die über die Perrücke gestülpt ist. Da ist ja weder Sinn noch Geschmack darin. Sie kennen alle die Kamarinskaia von Glinka; so muss man russische Thema's behandeln.“ (S. 265.) — Ulibischeff fährt fort: „Ich wurde nicht gesteigt. Im Gegentheil, alle diese Künstler fanden meine Bemerkung richtig.“ — Das beweist allerdings etwas: nämlich, dass jene deutschen Künstler sehr höflich waren, und ihre Liebedienerei einem russischen Grossen gegenüber diesen leider nach solchen Erfahrungen wenigstens einiger Maassen entschuldigt, wenn er über deutsches Wesen spöttelt. Der Freiherr vom Stein trat freilich 1812 selbst an der kaiserlichen Tafel anders auf. Nun, jene Herren leben ja noch; sie werden hoffentlich in dieser Veröffentlichung eine Aufforderung sehen, der Wahrheit die Ehre zu geben. Ueber Glinka, einen

verdienstvollen russischen Componisten, vergleiche man den Nekrolog in der heutigen Nummer. In der darin angeführten Stelle (S. 34 unseres Ulibischeff) hat Glinka „eine Aufgabe gelös't, deren Lösung Mozart unmöglich war“, und hier (S. 266) wird er Beethoven zum Muster aufgestellt! Da hat denn doch der Russe den Kritiker dermaassen in den Sumpf geritten, dass ihm nur Samiel wieder heraus helfen kann.

Ulibischeff meint, weitere Analysen, als diese, seien überflüssig. Für uns und unsere Leser allerdings auch, aber in anderem Sinne.

Wie es mit den verheissenen Beweisen für die Verdammlichkeit der Werke der dritten Periode bei Ulibischeff aussieht, haben wir nun sattsam gesehen. Es bleibt uns noch übrig, der zweiten Verheissung nachzugehen, nämlich dem Versuche einer neuen Erklärung der Verirrung Beethoven's in seinen letzten Werken.

Wir begegnen hier zunächst einer glänzend geschriebenen Stelle, welche wir zum Beweise unseres allgemeinen Urtheils, dass das Buch trotz aller Absonderlichkeiten doch durchweg interessant ist, übersetzen:

„Setzen wir den Fall, dass alle Werke der letzten Periode verloren gegangen und nur das Verzeichniss derselben auf uns gekommen wäre. Man könnte dann, gestützt auf die biographischen Nachrichten, durch eine Reihe von Inductionen auf folgenden Gedankengang kommen.

„Ein Mann von 53 Jahren, viel älter als seine Jahre, weil der finsterste, misstrauischste, schwarzgalligste, unglücklichste Mensch, konnte die Leidenschaft seiner Jugend und die energische und gewaltige Grösse seines reiferen Alters nicht bewahrt haben. Man würde vermuthen, dass die Werke dieser dritten Periode weit weniger melodieenreich sein würden, als die früheren; denn die Melodie ist beim Musiker die Jugend des Herzens, die Gluth der Phantasie, die sinnliche und ideale Poesie, mit Einem Worte: die Liebe, die Ueberfülle der elektrischen oder nervösen Durchströmung, das Princip des Lebens. Man würde ferner annehmen, dass Beethoven, seit zehn Jahren taub, weniger empfänglich für den Reiz des Wohlklangs geworden sei, und dass er andererseits, schwächer in der melodischen Erfindung, die Schöpfungskraft, die ihm noch blieb, auf neue und ungewöhnliche harmonische, contrapunktische und rhythmische Combinationen verwandt habe, indem er auf diese Weise das, was dem Ohr, das für ihn todt war, schmeichelte, durch das ersetzte, was das Auge auf dem Notenblatt beschäftigte und interessirte.

„Zöge man dann die Vereinsamung Beethoven's in dieser Periode seines Lebens in Betracht, die sein Neffe auf schreckliche Weise verbitterte, so würde man sich fragen müssen, wo er die Begeisterung schöpfen sollte? Bei den Menschen? Er floh sie. Aus der Liebe? Die Zeit dazu war längst vorüber, für ihn mehr als für jeden Anderen. Aus der Freundschaft? Er glaubte nicht mehr daran. Aus der Natur? Ihre Erscheinungen spiegeln nur unser eigenes Bild wieder, und Beethoven hatte sich seit der Zeit, wo er die Pastoral-Sinfonie schrieb, sehr verändert. In der traurigen Wirklichkeit, die ihn umlagerte und niederdrückte, hatte Beethoven keine Zuflucht, als die Einsamkeit seines Ichs, den schrecklichsten Kerker, in welchen die Seele eines Lebendigen sich einschliessen kann. Er musste sich in die Tiefen jener trostlosen Metaphysik versenken, aus denen unablässig die Frage Hamlet's aufsteigt und von ewigem Schweigen zurückgewiesen wird, wenn der Glaube nicht darauf antwortet.

„Diese inneren Betrachtungen, dieses aufreibende Brüten, das in eine Art von chronischer Seelenkrankheit überging, mussten nothwendig sich in seiner Musik widerspiegeln und ihr etwas Finsteres und Dürres verleihen. Wahrscheinlich war der Ausdruck nicht mehr darin, und das Unbestimmte herrschte; mühevoll und unfruchtbare Grübeleien traten an die Stelle der Begeisterung, die glückliche und unfreiwillige Originalität artete zu einer systematischen Absonderlichkeit aus, und die Ideen des Musikers verloren sich allem Anschein nach, während sie Tiefe suchten, ins Leere.“

Ulibischeff meint nun, dass dieser Gedankengang nichts Gezwungenes habe und der Faden der Ariadne sei, an welchem die Kritik dahin gelangt sein würde, die letzte Schreibart Beethoven's Zug für Zug zu charakterisiren. Es ist einiges Wahre daran; aber Eines vergisst Ulibischeff gänzlich, das ist, die angeborene Kraft des Flügelschlags eines so ungeheuren Genius in Anschlag zu bringen, welche in Stunden der Weihe und des inneren Dranges alle Stricke zerreisst, die ihn an die Erde fesseln, und ihn emporhebt in Regionen, aus denen er dem Kritiker zuruft:

„Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!“ —

Worin besteht nun aber die neue Erklärung des Entstehens der Eigenthümlichkeit der letzten Werke? Genau genommen in nichts Anderem als darin, dass Ulibischeff die verschiedenen Veranlassungen, welche längst angeführt worden sind, als Taubheit, seltsamer Charakter, Verachtung des Hergebrachten und der Kritik, zusammenfasst und zu

einem gewissen Grade von Verrücktheit steigert. Er sagt geradezu (S. 271), „dass nicht die Rede davon sei, ob in Beethoven's Verstandes-Functionen eine Störung eingetreten sei oder nicht, sondern davon, die materiellen und moralischen Ursachen dieser Störung zu entdecken“ — und S. 272: „Einige Kritiker behaupten, Beethoven habe den vollen Gebrauch seiner Vernunft und seiner Fähigkeiten als Componist bis zu seinem Tode bewahrt. Diese Meinung verdient keine Erörterung. Wenn das gewesen wäre, so hätte er nicht vergessen können, was jeder Musiker weiss, dass falsche Accorde geradezu nichts ausdrücken“ u. s. w.

Ulibischeff macht nun folgender Weise seine Schlüsse:

1. Die Taubheit, beginnend seit seinem 27. Jahre, verwischte bei Beethoven zunächst den grellen Eindruck der Dissonanz. Er bedurfte nach und nach immer schärferer, schneidenderer Accorde, wie ein überreizter Gaumen mehr Pfeffer und Alkohol bedarf. — Hierbei vergisst Ulibischeff schon, was er S. 271 sehr richtig gegen diese Annahme gesagt hat: „Taub? Als wenn ein Componist Ohren brauchte, um auf dem Papier das Falsche von dem Richtigen zu unterscheiden!“

2. Die Eigenheiten seines Charakters und sein moralischer Zustand in den letzten Jahren. Hier werden nun alle Geschichtchen von Eigensinn und Schroffheit nach Schindler wiederholt und daraus auf ziemlich philisterhafte Weise geschlossen, nicht etwa, dass Beethoven ein Sonderling, sondern etwas Weniges verrückt gewesen sei.

3. Mystische Ideen Beethoven's über das Wesen der Tonkunst müssen ebenfalls als Beweise herhalten.

Endlich kommt Ulibischeff aber dennoch wieder auf die Taubheit als Hauptgrund zurück, so dass die verheissene ganz neue Erklärung des räthselhaften Wesens des grossen Genie's nichts bringt, was nicht schon gesagt wäre von allen denen, die Ulibischeff's Ansicht über die letzten Werke Beethoven's theilen. Er fährt nämlich im Wesentlichen so fort:

„Noch nicht ganz taub, gewöhnte sich Beethoven an Missklänge; ganz taub, verlor er auch die Erinnerung an die wirklichen Töne (!) und überliess sich einem eingebildeten Hören. So gerieth er in die Täuschungen einer idealen Musik, die in keiner Beziehung mehr zu der wirklichen stand (!). Die mystischen Ideen, in Verbindung mit den Täuschungen der Taubheit, konnten nun jene plötzlichen Visionen, jenen lebhaften, aber trügerischen Schimmer der Seele erzeugen (?), was Symptome oder oft Vorboten der Verrücktheit sind, wie Herr Esquiros in einem trefflichen

Buche über *Philosophie médicale* bezeugt (?). Es ging Beethoven wie einem Astronomen, der die Kehrseite des Mondes beobachtet zu haben träumt und diese Beobachtungen veröffentlicht. Eben so wollte Beethoven die Kehrseite der Musik, die keine hat, ausfindig machen. Da er aber nichts mehr hörte, die Erinnerung an die klingende Musik verloren hatte und theilweise Schatten seinen Verstand umnachteten, so brachte er Werke hervor, die ihm erhaben in Erfindung und Harmonie schienen, aber für diejenigen, die mit ihren Ohren hörten, ein mit Siegeln verschlossenes Buch blieben.“

Das sind Beweise, die sich im Kreise drehen und uns nicht um ein Jota weiter bringen, und Ulibischeff überragt dabei seine Vorgänger um nichts weiter, als dass er einen gewissen Grad von Verrücktheit bei Beethoven ganz positiv behauptet. Gott vergebe ihm die Sünde! Die Nachahmer in unserer Zeit zeigen am besten den himmelweiten Unterschied, der zwischen grillenhaften, chimärischen Productionen und den letzten Thaten jenes unsterblichen Genie's besteht.

L. Bischoff.

Münchener Briefe.

[Abonnements-Concerte im Odeon — Palmsonntag
Missa in D von Beethoven — III. Soiree für Kammer-
musik — Oratorien-Verein — Concert von
Bärmann]

Den 23. April 1857.

Das dritte Abonnements-Concert im Odeon begann mit der *Sinfonie militaire* von Haydn, welche mit aller Feinheit gespielt wurde. Fräul. Schwarzbach sang darauf eine Concert-Arie von Mozart; uns wollte die Wahl dieses Stückes nicht recht zusagen. Das Recitativ der Arie ist schön, auch enthält dieselbe anziehend Melodisches — ist sie ja doch von Mozart! Aber das Ganze erschien uns nicht rund, sondern etwas zerrissen, und machte auch keinen befriedigenden Eindruck. Nun folgte als erste Nummer der zweiten Abtheilung eine Overture des königlichen Capellmeisters Stuntz, von ihm selbst dirigirt — eine Composition, welche hier und da eine recht geschickte Mache, aber auch ein gutes Theil Geschmacklosigkeit verräth; es findet sich unter Anderem darin die Combination eines Chorals mit einem ganz trivialen Tanz-Rhythmus. Ein komisches Duett von Cimarosa für zwei Bässe wurde von den Herren Kindermann und Sigl leidlich vorgetragen, war aber eigentlich für den Concertsaal nicht geeignet. Die Herren Kahl sen. und jun. spielten sodann ein Concertant von Spohr für zwei

Violen mit kleinem Ton und vermochten die Composition, die wie alle Spohr'schen einen markigen, kühnen Bogenstrich erfordert, nicht zur Geltung zu bringen. So war im Ganzen dieses Concert kein erquickliches, und wir waren froh, dass die frische Overture zu den Abenceragen von Cherubini die etwas gesunkene Stimmung am Schlusse des Concerts wieder hob.

Das letzte Abonnements-Concert brachte die erste Sinfonie von Beethoven, die hier selten gemacht wird. Das Comite, welches die Programme festsetzt, liebt es überhaupt sehr, sich nur an einige wenige von den Sinfonien von Beethoven, Mozart und Haydn zu halten und immer wieder dieselben vorzuführen; es ist dies ein Unrecht, das am Publicum begangen wird; die Ursache davon mag theilweise Bequemlichkeit sein, indem man die bereits oft gespielten Sinfonien wenig zu probiren braucht. Die *C-dur*-Sinfonie wurde im Ganzen recht fein executirt; man konnte jedoch merken, dass das Orchester noch nicht so ganz damit vertraut war. Frau Diez erfreute uns darauf durch den schönen, einfachen, doch seelenvollen Vortrag der bekannten Arie aus *Rinaldo* von Händel. Man hatte zur Begleitung statt der ursprünglichen Instrumentation*) die von Meyerbeer gewählt, und so sehr wir sonst gegen dergleichen Arrangements eifern möchten, konnten wir nicht umhin, zu gestehen, dass die Bearbeitung von Meyerbeer sehr geschmackvoll, geschickt und dabei discret gemacht ist. — Das folgende Stück war Lachner's Festchor zur Mozart-Säcularfeier für Männerstimmen mit Begleitung von Blechmusik. Es war ein unglücklicher Gedanke, diese Composition, welche in Salzburg, von grossen Massen, in gehobener Stimmung, bei Fackelschein um Mozart's Standbild gesungen, bedeutende Wirkung machte, nun in den Odeon-saal zu verpflanzen; denn hier ermüdete sie durch ihre Länge und die häufige Verwendung lärmender Instrumente, welche im Freien sehr gut klangen. — Es freut uns, berichten zu können, dass unser neulich geäussertes Wunsch Betreffs Vorführung Bach'scher Original-Compositionen für Orchester bereits in Erfüllung gegangen ist. Wer vermag die Wirkung zu beschreiben, welche die mit massenhafter Besetzung executirte Orchester-Suite in *G-dur* des ehrwürdigen Joh. Seb. Bach auf alle empfänglichen Hörer machte! Diese Aufführung war wieder einmal ein Fest für alle Verehrer des grossen Meisters; denn namentlich durch den letzten Satz der Suite wurde das ganze Publicum von Stauen ergriffen und zur Bewunderung fortgerissen, die sich

am Schlusse durch donnernden Applaus kund gab. Unsere Capelle und ihr Generalissimus Lachner haben sich dabei aber auch wieder durch eine meisterhafte Leistung ausgezeichnet; Alle waren sichtlich selbst von der Aufgabe begeistert. — Ein zweiter Männerchor mit Harmonie-Begleitung von Lachner, „Die Hermannschlacht“, Text von Klopstock, fand vielen Beifall. Wir fanden in diesem Chor viel Schönes und Würdiges; doch will uns bedünken, die Piano-Stellen, in denen die Tenöre bis in *ais* und *h* fistuliren müssen, passten ihrer Weichlichkeit halber schlecht zu dem ersten kräftigen Motiv und überhaupt nicht zu einem Schlacht- und Siegesgesange. Die *Ruy-Blas-Overture* von Mendelssohn war die letzte Nummer des Abends und wurde gut gespielt.

Am Palmsonntage wurde die grosse Messe in *D-dur* von Beethoven aufgeführt, das Werk, wozu der Meister nach seinem eigenen Geständnisse sein Bestes verwandt. Es enthält auch gewiss das Erhabenste und Grösste, das Beethoven gedacht. Das *Kyrie*, das *Sanctus* und *Benedictus* sind Sätze von überwältigender Schönheit; in jedem Theile der Messe finden sich Stellen, welche wundervoll sind. In welche Mystik ist das „*Et incarnatus est*“ gehüllt! Klingt es nicht wie Offenbarung des Unbegreiflichsten durch Engelstimmen? Wie ernst und düster ist dann wieder das „*Pas-sus et sepultus est*“ gehalten! Ist es nicht, wenn die Solo-Violine im *Benedictus* auf dem hohen *G* einsetzt und dann, von luftigen Harmonieen getragen, abwärts geht, als komme uns hoch vom Himmel die Botschaft des Heils? Kann es ein inniger Dankgebet geben, als den Einsatz der Singstimmen: „*Benedictus, qui venit*“? Wir können freilich nicht die Ansicht derer theilen, welche Alles in dieser Messe gläubig hinnehmen, und werden weder die oft zu Tage tretende Ungeschicklichkeit in Handhabung contrapunktischer Formen, noch die häufigen Excentricitäten in der Modulation, noch die entsetzlichen Zumuthungen an die Singstimmen, noch das Schlachtgetümmel und die dramatischen Recitative im *Agnus Dei* rechtfertigen. Aber wir wollen uns auch durch diese Mängel nicht in der Anerkennung und im Genusse des herrlichen Werkes beirren lassen. Die Aufführung war im Ganzen eine sehr gute. Chor und Orchester waren tüchtig; die Solostimmen liessen freilich zu wünschen übrig, allein man darf mit den Sängern bei dieser Messe nicht zu streng rechten. Das Solo-Quartett war an manchen Stellen doppelt besetzt, und dies that gute Wirkung. Lassen Sie mich noch des meisterhaften Vortrages des Violin-Solo's durch Lauterbach erwähnen; seine Leistung war eine wesentliche Zierde der ganzen Auffüh-

*) Unseres Wissens hat die Original-Partitur nur einen Grundbass.
Die Redaction.

rung. Leider hatte das herrliche Wetter viele Leute abgehalten, das Concert zu besuchen, und wir bedauern von Herzen, dass der Odeonsaal nicht gefüllter war.

Wir waren leider verhindert, ein Extra-Concert der königlichen Capelle am Ostersonntag zu besuchen. Alle Welt spricht entzückt von Lauterbach's Spiel. Er hatte ein Concert von Kreutzer gewählt, und Kenner versichern, er habe sich nie so glänzend ausgezeichnet, wie an diesem Abende. Ausserdem wurde Beethoven's Musik zu Prometheus aufgeführt.

Die dritte Soiree für Kammermusik von Lauterbach und Wüllner brachte das Trio für Streich-Instrumente in *G-dur* von Beethoven, welches die Herren Lauterbach, E. Moralt und Müller sehr schön vortrugen; darauf spielte Herr Wüllner die *C-moll*-Sonate, Op. 111, von Beethoven; der erste Satz gelang ihm nicht recht; er klang unruhig und hier und da unklar. Die Variationen dagegen spielte Herr Wüllner ganz vortrefflich; der lange Triller am Schlusse war musterhaft. Das *Es-dur*-Quartett von Mozart, welches recht wacker durchgeführt wurde, sprach allgemein an. Das Programm der letzten Soiree war: das Schumann'sche Quintett, ein Trio in *A-dur* von Haydn und das Quartett in *F-dur*, Op. 59, von Beethoven. Das erste Werk, eines der besten und klarsten von Schumann, wurde hier zum zweiten Male aufgeführt und gefiel besser, als das erste Mal. Wir müssen auch allen Mitwirkenden, den Herren Wüllner, Lauterbach, E. Moralt, Kahl und Müller, besonderen Dank für ihr präcises Zusammenspiel, für die mit Einem Worte sehr gelungene Aufführung zollen. — Gefiel das Quintett, so entzückte das Trio von Haydn, dessen ewige Jugendfrische immer aufs Neue überrascht. Um den Cyklus der Soireen würdig zu schliessen, zeichneten sich die Quartettspieler noch durch den Vortrag des Beethoven'schen Werkes aus; zu loben war, dass sie das Scherzo sehr ruhig nahmen; es kann dadurch nur gewinnen. Die Kammermusik-Soireen haben in diesem Winter sehr Schönes gebracht, und die Theilnahme des Publicums an denselben war eine grosse. Mögen die Herren Lauterbach und Wüllner uns künftigen Winter wieder eben solche Genüsse bieten.

Der Oratorien-Verein hat sich am 20. d. Mts. durch eine schöne Aufführung des Israel in Aegypten hervorgethan. Mit Freuden bezeugen wir, dass der Verein grosse Fortschritte gemacht hat. Die Chöre waren durch den Dirigenten, Herrn von Perfall, sehr sorgfältig einstudirt worden und gingen recht präcis. Besonders schön klang der mächtige Chor: „Das hören die Völker und sind erstaunt.“

Hier und da hätten wir noch etwas mehr Feuer gewünscht, aber das wird sich wohl bei zunehmender Sicherheit noch finden. Frau von Mangstl-Hetzenecker sang die Recitative und zwei Arien ganz vortrefflich; auch das Duett für zwei Bässe ging recht gut. Wir hoffen und wünschen, dass der Verein, der über so schöne Kräfte verfügt, auf dem eingeschlagenen Wege bleiben und in seinem Streben nicht ermüden und ermatten werde.

Wir haben nun noch eines Concertes zu erwähnen, das Herr Bärmann gestern im Odeon gab. Er bewährte sich als hervorragender Clarinett-Virtuose, wie auch Herr Lauterbach in einem von ihm selbst componirten Stücke seine ganze Virtuosität auf der Geige entwickelte. Herr Bärmann behandelt die Clarinette mit ausgezeichnetem Geschick. Er bewältigt alle technischen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und versteht es, seinem Instrumente die verschiedenartigsten Klangfarben und Tonstärken zu entlocken. Grösseres Lob, wenigstens gediegeneres als Bewunderung seiner Kunststückchen, glauben wir ihm dadurch zu zollen, dass wir ihn als vortrefflichen Musiker rühmen, der im Ensemble und im Orchester unschätzbar ist, der seine Soli immer mit dem grössten Verständnisse für jede Composition vorträgt. Wir hatten schon Gelegenheit, sein Spiel in dem Beethoven'schen Trio Op. 11 u. s. w. u. s. w. hervor zu heben, und müssen noch ausserdem seiner schönen Leistungen in Sinfonien u. s. w. gedenken; da weiss er immer seine Stimme am rechten Orte zur Geltung zu bringen, ohne jemals sich auf Kosten des Zusammenspiels und der Gesamtwirkung vorzudrängen. Um wie Vieles besser stände es mit der Tonkunst, könnte man von jedem Virtuosen dasselbe sagen*)! A. Z.

Michael von Glinka.

[Nekrolog.]

Am Sonntag den 15. Februar 1857, früh, schied in Berlin ein berühmter Musiker aus dem Leben, welcher seit Jahr und Tag zwar in Berlin anwesend war, doch in so tiefer Zurückgezogenheit verweilte, dass Wenige nur von seinem Dasein wussten. Es war der kaiserlich russische Hof-Capellmeister, Director der Oper und des Hof-Kirchenchors zu St. Petersburg, Michael von Glinka. Geboren bei Smolensk im Jahre 1804, ging der Künstler, nachdem

*) Im „Münchener Briefe“ in Nr. 13 d. Bl. soll es S. 101, Sp. 2, Z. 4 von oben heissen: „Kleine Mädchen, die noch so wenig können, wie die Spielerin dieser Sonate.“ — S. 100, Sp. 2, Z. 21 von unten lies statt Frau Hom, Fräul. Hom.

sich seine Anlagen schon im Vaterlande vielfach bethätigt hatten, im Jahre 1830 nach Italien. Hier studirte er unter Andrea Nozzari in Neapel hauptsächlich den Gesang, für den er später vielfach geschrieben, sich auch selbst als trefflicher Tenor ausgezeichnet und den berühmten Tenoristen Iwanoff gebildet hat. Er hielt sich einige Jahre in Italien auf, vorzüglich in Mailand. Im Jahre 1833 kam er nach Berlin und machte hier ein volles Jahr hindurch contrapunktische Studien bei dem Prof. Dehn.

Nach Russland zurückgekehrt, schrieb er viele grössere Werke für Orchester und Gesang, auch mehrere Opern, unter denen eine in fünf Acten, „Das Leben für den Czaar!“ ausserordentlichen Erfolg hatte und noch heute in Russland mit grossem Antheil gegeben wird. Die Partitur derselben, so wie die vieler seiner anderen Gesangs- und Orchester-Arbeiten, befindet sich auf der königlichen Bibliothek in Berlin.

In den vierziger Jahren lebte Glinka zu Paris und ging auch nach Spanien, wo er sich hauptsächlich in Sevilla aufhielt.

Erst im verwichenen Jahre 1856 kam er wieder nach Berlin, um die Composition in den alten Kirchen-Tonarten bei seinem früheren Lehrer zu studiren. In dieser Gattung hat er bis in seine letzten Tage, trotz schwerer Krankheits-Zustände, mit unermüdlichem Eifer gearbeitet. Diese Thätigkeit hatte vorzüglich zum Zwecke, eine dem russischen Ritus entsprechende Volksmesse, dreistimmig, wie dies der dortige kirchliche Gebrauch bestimmt, zu schreiben. Er hat dieses Ziel nicht erreicht: nur einige Sätze der Arbeit sind fertig geworden. Die Fugen, die er in den Kirchen-Tonarten gesetzt, werden im Stich erscheinen, unter der ausdrücklichen Bemerkung des Componisten, er wolle seinen Landsleuten damit zeigen, dass man bis an das Ende seines Lebens in dieser strengen Gattung fort studiren müsse.

Glinka ist der erste National-Russe, der eine grosse Oper geschrieben hat. Auch viele Gedichte Göthe's, ins Russische übersetzt, hat er componirt. Im letzten Winter ist noch in einem grossen Hof-Concerte zu Berlin ein Terzett, ein Trauergesang, mit fünf obligaten Celli's, ein Finale der Oper „Das Leben für den Czaar“ in des Componisten Gegenwart ausgeführt worden. Von jenem Tage ab hielt ihn die Krankheit an Zimmer und Bett gefesselt.

Ulibischeff sagt von Glinka in seinem neuesten Werke über Beethoven Folgendes:

„Weber's Freischütz wurde überall, selbst in den russischen Provincialstädten, einheimisch; überall machte er grosse Einnahmen, mochten nun Sänger und ein Orchester

zur Aufführung vorhanden sein oder nicht. Im letzteren, bei Weitem dem häufigsten Falle ersetzten Samiel und die Eule Alles. Nur Italien wollte nichts vom Freischütz wissen, aus dem Grunde, weil die Extreme sich nicht immer berühren; zwischen Rossini und Weber lag eine Kluft, welche italiänische Ohren nicht überspringen konnten.

„Dagegen weckte Weber's Leier bei meinen Landsleuten mächtige und fruchtbare Sympathieen, denen die lyrisch-dramatische Composition und die musicalische Kritik zugleich ihre Entstehung in Russland verdankten. Unsere jungen Musiker begeisterten sich am Freischütz, und unsere ersten Opern, ein Gemisch von Teufeleien und Volks-Melodieen, waren die Vorläufer des Meisterwerkes von Michael Glinka: „Das Leben für den Czaar“. Diese Oper ist eine der grössten Schöpfungen unseres Jahrhunderts und, wie ich zu glauben wage, einer der bedeutendsten Fortschritte in der dramatischen Musik im Allgemeinen. In diesem Werke handelte es sich nicht bloss darum, den dramatischen Gesang mit dem Volksliede zu verbinden, wie Weber gethan, sondern zwei verschiedene Nationalitäten zu charakterisiren. Es kam darauf an, den Melodieen die russische und die polnische Färbung von Anfang bis zu Ende zu geben und überall fest zu halten, selbst in den ergreifendsten und tragischsten Situationen — eine Aufgabe, die ich, als ich meine Biographie Mozart's schrieb, für unlösbar hielt, die Glinka aber mit um so bewunderungswürdigerem Talente und Glück gelöst hat, als es ihm ganz und gar an Vorbildern dazu fehlte. Das Werk ist also eine Original-Schöpfung und sein Urheber ein Genie. Unser Landsmann ist nicht dadurch, dass er die Spuren Weigl's in der „Schweizerfamilie“ aufnahm und verfolgte, zu so schönem Ergebnisse gelangt. Kleine Mittel waren mit seiner Künstlernatur unverträglich, und kleinliche Dinge würden in den erhabenen Rahmen, den er gewählt hatte, nicht gepasst haben. Im Gegentheil: er wandte die breitesten Proportionen der neueren Musik an, bewährte sich als ein eben so grosser Melodist und Instrumentalist als Contrapunktist, und bei allem dem mehr als Russe, als es jemals auf unseren Bühnen erlebt worden war. Zum ersten Male entsprach unsere vaterländische Musik durch seine Feder den historischen Grössen des Landes und der moralischen Grösse der Nation.“

Wir begreifen nicht recht, wie die „Schweizerfamilie“ in diesen patriotisch-musicalischen Panegyrikus hineinkommt; es scheint, als wenn russische Kritiker den Stif der Glinka'schen Oper mit etwas anderen Augen betrachtet hätten, als Ulibischeff, der hier den Mund doch gar zu

voll nimmt. Wie ist es denn gekommen, dass „eine der grössten Schöpfungen des Jahrhunderts“, eine Urkunde „bedeutendsten Fortschrittes in der dramatischen Musik“ u. s. w. nicht über die russischen Gränzen hinaus gekommen ist, zumal da wir in Deutschland gar zu gern nicht etwa bloss das Gute, sondern oft auch das Mittelmässige und Schlechte in der Kunst aus der Fremde herübernehmen? Eine Aufführung in Berlin würde gewiss Rellstab, von dem die obigen biographischen Notizen herrühren, nicht mit Stillschweigen übergangen haben. Trotz alledem wäre es wünschenswerth, jene Oper einmal in Deutschland auf die Scene zu bringen. Vielleicht trägt die Lobrede Ulibischeff's dazu bei. Freilich können wir uns kaum denken, dass so etwas ganz Neues, wie eine gelungene russische National-Oper, nicht eine gründliche Prüfung an der in Berlin vorhandenen Partitur bereits vor längerer Zeit veranlasst haben sollte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**** Crefeld.** Am Sonnabend den 25. April wohnten wir hier einer Aufführung von J. Haydn's „Schöpfung“ bei, die durch die Präcision, Frische und Vollstimmigkeit des Chors und durch die Solo-Vorträge eine sehr gelungene genannt werden muss. Herr Musik-Director Wolf leitete dieselbe. Der Chor, obwohl viele junge Mitglieder zählend, welche den Abgang an älteren Theilnehmern, die sich zurückgezogen, ersetzten, bewährte sich ganz so gut, wie man das immer in Crefeld gewohnt gewesen. Die Solo-Sopran-Partie war durch Fräul. Louise Thelen aus Düsseldorf und die Tenor-Partie durch Herrn Göbbels aus Aachen ausgezeichnet gut besetzt, und auch der Bassist, Herr R., befriedigte durch schöne und klangvolle Mittel. Fräul. Thelen gebührt indess der Preis; ihre Silberstimme drang mit dem ihr eigenthümlichen sympathischen Wohlklang zu Herzen, und sie trug die schwierige Partie vollkommen sicher, correct und mit jenem Hauche der Poesie vor, den nur ein inniges Auffassen der heiteren und lichtvollen Gefühls-Seligkeit der zauberischen Melodien Haydn's erzeugen kann. Fräul. Thelen hat freilich nichts Imposantes in ihrer Stimme, aber dafür ist auch jeder Ton Gesang, und das wiegt für den wahren Ausdruck die oft erzwungene, oft übertriebene Kraft bei weitem auf. Herr Göbbels gefiel ebenfalls ausserordentlich und theilte mit vollem Verdienste den Beifall des dankbaren Publicums.

Wien. Für die nächste deutsche Opern-Saison sind — wie der Wanderer berichtet — folgende neue Opern in Vorschlag gebracht: Die sicilianische Vesper von Verdi; Fanchonette von Clapison und der Feensee von Auber. Neu in Scene sollen gesetzt werden: Iphigenie in Aulis (nach Richard Wagner's Einrichtung); Das Pferd von Erz von Auber (in den Damen-Rollen besetzt durch die Fräulein Wildauer, Liebhart und Hoffmann) und mit Recitativen von Proch; Templer und Jüdin von Marschner mit Fräulein

Meyer und Hrn. Beck in den Haupt-Rollen; Faust von Spohr (mit neuem Finale) *Così fan tutte* und vielleicht Idomeneus von Mozart; endlich Herold's Zampa, Halevy's Musketiere der Königin, nach der pariser Ausführung mit zwei Sopranen und zwei Tenoren, Sommernachtstraum von A. Thomas und Die Vestalin von Spontini mit Fräulein Meyer als Julie. Also wieder keine Miene, an Richard Wagner's Tannhäuser zu gehen!

Seit dem 15. Januar d. J. erscheint in Hamburg eine Zeitung für Gesang-Vereine und Lieder-Tafeln, herausgegeben von J. F. Kaiser. Der Herausgeber, der dadurch einem dringenden Bedürfnisse abzuhelfen beabsichtigt, richtet in dem der ersten Nummer vorangeschickten Programme an alle Vorstände der in Deutschland existirenden Gesang-Vereine und Lieder-Tafeln die dringende Bitte um geeignete Mittheilungen für das Blatt, namentlich: a. historische Notizen in Bezug auf die Begründung der Vereine und ihre Begründer, ihre Organisation, Statuten, Mitglieder-Anzahl, Wirksamkeit; b. um Beiträge zur Verwirklichung des Zweckes: durch Veröffentlichung besonders gelungener Compositionen einen Austausch des vorzüglichsten Neuen, was die verschiedenen Gesang-Vereine und Lieder-Tafeln besitzen, zu vermitteln.

Ankündigungen.

Bei Carl Luckhardt in Kassel ist erschienen:

- Bartholomäus, E., Op. 1. Ländlich sittlich. Polka für das Pianoforte. 5 Sgr.
 — — Op. 2. Cavallerie-Galopp für das Pianoforte. 7½ Sgr.
 Häser, C., Du lieber Engel Du! Für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 7½ Sgr.
 Kraushaar, O., Op. 6. Nr. 2. Rastlose Liebe. Lied von Göthe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Sgr.
 Liebe, L., Op. 32. Nr. 1. Das Abendgeläut, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 7½ Sgr.
 — — Op. 32. Nr. 2. Der Heimat Bild, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Sgr.
 — — Op. 35. Nocturne pour le Piano. 15 Sgr.
 Markull, F. W., Op. 68. Barcarole für das Pianoforte. 15 Sgr.
 Spohr, L., Op. 153. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung von Violine und Pianoforte.
 Hest 1. Abendfeier. Jagdlied. Töne. 22½ Sgr.
 — — Hest 2. Erbkönig. Der Spielmann und seine Geige. Abendstille. 25 Sgr.
 Täglichsbeck, T., Op. 38. Zwei Duette für 2 Violinen. 1 Thlr. 5 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petizeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
 Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
 Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78